

# **ANÁLISIS COMPARATIVO ENTRE LA ESTÉTICA DE LOS ARTISTAS PLÁSTICOS CONTEMPORÁNEOS Y LOS ARQUITECTOS CONTEMPORÁNEOS**

**Mauricio Cabas García**

## **RESUMEN**

El objetivo primordial de este artículo es el de analizar de forma cualitativa la relación entre el manejo de la estética de las artes plásticas contemporáneas y el manejo de la estética en la arquitectura contemporánea identificando en los procesos creativos el componente estético de los artistas plásticos y arquitectos contemporáneos, de igual manera se planteará la existencia de una relación directa entre la calidad de la arquitectura contemporánea y la influencia de las artes visuales plásticas. En primer lugar, se hará una revisión bibliográfica de la escena arquitectónica moderna y contemporánea, con sus corrientes y figuras más destacadas.

## **Contexto artístico y arquitectónico**

A lo largo de la historia, las relaciones entre arte y arquitectura se han dado de diferentes maneras. Para el hombre integral y humanista del Renacimiento, todo gran artista debía ser un gran diseñador: mientras que, como arquitecto, Gian Lorenzo Bernini diseñó la Plaza de San Pedro (1656-1667) del Vaticano, como artista elaboró una de las esculturas más recordadas de la historia del arte, el Éxtasis de Santa Teresa (1647-1651), en la iglesia de Santa María de la Victoria en

Roma. Leonardo da Vinci planeó un sistema de defensa para Venecia mientras pintaba algunos de los retratos más influyentes de su época. Miguel Ángel realizó el proyecto de la Biblioteca Laurenciana (pensando en arquitectura: espacios, usos y acabados), ejecutó los frescos de la Capilla Sixtina (pensando en una unión entre la arquitectura de la Capilla y la pintura religiosa de su época) y pintó sobre tabla y tela sus delicadas madonas (pensando en la pintura como práctica autónoma con respecto a la arquitectura) (Badali 2015).

La arquitectura moderna fue considerada la expresión directa de una función, sin la existencia de contenido iconográfico. Colin Rowe afirmó al respecto que “no era más que la ilustración de un programa, una expresión directa de un objetivo social”;<sup>1</sup> sin embargo, tras la crisis y la disolución de los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (CIAM), los principios que avalaban a la arquitectura moderna también se cuestionaron, y durante los años siguientes las investigaciones reafirmaron la necesidad de un contenido simbólico para la arquitectura que el movimiento moderno había desechado. Tras la segunda guerra mundial, incluso antes de la disolución de los CIAM, surgió la *nueva monumentalidad*, que reivindicaba una arquitectura que representara la vida social y que no solo fuera una mera solución funcional, y exigía para ello la integración de las artes en la construcción de esos espacios públicos. Así, el rechazo a la ortodoxia racionalista y la exploración de aquellos valores simbólicos de la arquitectura desplazaron las investigaciones hacia la relación entre la forma y el significado. La historia de la arquitectura y de la ciudad es un reflejo de la convivencia y de las constantes influencias del arte con la arquitectura. El argumento es recuperar la vinculación del arte con la arquitectura en los discursos del movimiento moderno, así como su

posterior consideración y cuestionamiento, primero con la nueva monumentalidad y más tarde con las filosofías urbanas del Team X. La nueva monumentalidad argumentaba que la única manera de hacer viable la definición de unos nuevos centros cívicos era a través de la colaboración de todas las artes, creando una “obra de arte total”. Sin embargo, el Team X se opuso tanto a los principios del movimiento moderno como a esa nueva monumentalidad. El objeto no es hacer una defensa de los principios de las primeras vanguardias que sustentaron dicho movimiento y lo influenciaron, sino reflexionar sobre los términos y las condiciones que forjaron la síntesis de las artes en su seno. Evidenciar cómo las nuevas tendencias artísticas de finales de la década de los cincuenta y principios de la siguiente promovieron un cambio de dirección y, en oposición a la autonomía de las tendencias formalistas, introdujeron lo simbólico en el contexto de la ciudad. En un momento de cambio y de nuevos planteamientos en el campo de las artes, la arquitectura asumió el enfrentamiento que existía entre las tendencias artísticas formalistas y aquellas que demandaban un contenido simbólico, con las que se replantearon desde las propias leyes de integración de las artes hasta cuestiones correspondientes al propio campo disciplinar de la arquitectura. El inicio de esa colaboración entre las artes se le suele adjudicar a Le Corbusier, quien a través de la *synthèses des arts majeurs*<sup>3</sup> hizo que cada edificio pudiera ser “lugar de convergencia y emergencia de las otras dos artes”, mediante argumentos de convivencia que más tarde se hicieron extensivos en la definición del espacio público de las ciudades. Tras la segunda guerra mundial, mientras Europa y Norteamérica pasaban una etapa de recesión a consecuencia de los desastres de la contienda, el desarrollo económico situó a Latinoamérica<sup>4</sup> en la vanguardia del movimiento moderno, mediante la puesta en práctica de las ideas

que teorizaban los CIAM. En 1943, y en colaboración con el pintor Fernand Léger, los defensores de la nueva “monumentalidad” (entre cuyas figuras más destacables cabe señalar a Josep Lluís Sert y Sigfried Giedion) escribieron el manifiesto *Nueve puntos sobre la monumentalidad*. Procedente cada uno de ellos de una disciplina, en dicho manifiesto mostraba su preocupación por la relación entre el arte y el espacio público, como reflejo de esa colaboración que se pretendía originar entre el arte, la arquitectura y la historia. El manifiesto empieza reconociendo las necesidades que, desde la Antigüedad, ha tenido la sociedad. (Val 2012)

Así, durante el siglo XX y lo que llevamos del siglo XXI, existen múltiples ejemplos de artistas, (en ocasiones se da la circunstancia de que además de creadores artísticos lo son también en el ámbito de la arquitectura o la ingeniería), cuyo trabajo ilustra a la perfección el discurso que pretendemos establecer para nuestro estudio. Desde las primeras vanguardias rusas de principios de siglo XX con los constructivistas; pasando por la obra de numerosos arquitectos del mismo siglo vinculados al arte, como Félix Candela, Santiago Calatrava, Frank O. Gehry, Rem Koolhaas o Steven Holl y su Museo de Nanji de Arte y Arquitectura en China; siguiendo con artistas que se adentran en la arquitectura como Soledad Sevilla, Miquel Navarro o el Británico de origen indio, Anish Kapoor; hasta la obra de Jorge Oteiza, Eduardo Chillida o alguna obra de carácter escultórico de Louise Bourgeois que aun no siendo una de sus obras más representativas en general, para nosotros resumen a la perfección la conjunción, en una pieza, de esas relaciones a las que

nos referíamos antes. Éstas se pueden dar en un artista que investigue en torno a la arquitectura y el arte y/o viceversa. (Martínez García-Posada 2009).

### **El manejo de la estética tipo collages de Richard Meier**

Para Meier, el proceso de diseño arquitectónico es muy parecido al proceso creativo del collage, en el sentido de la organización de los espacios y el programa de sus obras, ya que los dos son ejercicios de rapidez mental, racional y compositiva (Meier & Logan, 2010). La racionalidad en el diseño de Meier está enmarcada en el proceso de pensar y analizar todas las alternativas posibles teniendo en cuenta los sistemas de relaciones anteriormente mencionadas. La organización espacial fundamentada en los espacios de circulación mantiene un orden y una claridad constante. Tal vez uno de los puntos altos en el proceso de diseño de Meier es el uso y la forma de materializar el sentido común. Meier desarrolla un repertorio de volúmenes curvos y rectilíneos en casi todos sus proyectos, pero dejando que el proyecto mismo se repliegue por medio de rampas que generalmente es una invitación extendida y abierta a los peatones. Generalmente las obras de Richard Meier adquieren una apariencia de perfección, alejadas de su entorno, al menos desde una perspectiva externa. El cilindro se ha convertido en parte importante en las obras de Meier, y la utilización del mismo ya sea de forma puro o con variaciones tipo cono adquirieron mucha relevancia en sus diseños así como la combinación de composiciones asimétricas de muros curvos, lineales y mixtos. Las variaciones volumétricas que Meier ha experimentado a lo largo de su carrera le han permitido equilibrar las masas y pesos de sus edificios, llegando a crear volúmenes híbridos elaborados y

no tan elaborados mezclando cubos y cilindros que contrastan con mucha gracia con su entorno, y que juegan y encajan con largos muros pantalla como sucede en el Museo de Arte Moderno de Barcelona. (Rykwert, 1999) La discusión de los síntomas de la estética de las formas arquitectónicas tiene que inspeccionar si los ejemplares son densa y repleta. Por lo tanto, esta sección explora la forma de Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona según tres aspectos interrelacionados: la ejemplificación, la densidad y la plenitud semántica y sintáctica: En primer lugar, la ejemplificación: el uso de los elementos arquitectónicos básicos de la línea, el plano y la masa Meier creó una composición de las formas platónicas yuxtapuestas. En consecuencia, la forma del museo se refiere a sí mismo y ejemplifica su propia lógica. En vista de esto, el contenido de forma se internaliza dentro de sí mismo y existe independiente de cualquier otra referencia visual en el mundo. Ejemplificación literal o, en la arquitectura, espacial tema presenta una relación entre los elementos y el conjunto que unifica la composición arquitectónica (Saft, 2002; Borillo y Goulette, 2004). En el museo, Meier creó el tema de la abstracción mediante la manipulación de una geometría abstracta de formas blancas a fin de lograr espacial riqueza. La blancura de la forma, ejes perpendiculares en capas espaciales, enclavamientos espaciales y señales visuales que trazan la lógica de diseño, todos ellos, cambian el enfoque de los elementos de diseño propios de la relación entre ellos. Por lo tanto, el tema de la abstracción se enfatiza y se crea también el tema de la universalidad porque el interés es superior a la estructura perceptible a la estructura profunda implícita, es decir, los principios universales como proporciones y módulos. Meier también construyó el tema de la tensión, dramatismo controlado entre las fuerzas de oposición, en el museo. Según

Arnheim (1974) la tensión puede ser producido en una obra del arte a través de las deformaciones de objetos y transformaciones, a través de oclusión o coincidentes elementos, a través de contrastar o dualidad, y, por último, a través de la tensión dirigida de cambios graduales en tamaño, forma o color de la elementos de diseño. En vista de esto, la tensión es creada por Meier a través de las formas libres deforme, restas y en rodajas transformaciones en ambas masas y planos, los elementos superpuestos en la fachada delantera y la dualidades de abierto / cerrado, sólido / vacío, la curva / recto y el volumen / avión. Por otra parte, el tema de la transparencia fenomenal como un fenómeno óptico, que discutió por primera vez por Huxley y Slutzky (1982). Es logrado porque las porciones compartidas de elementos aparentemente superpuestas en las capas espaciales sucesivas estimular la percepción de entender su relación espacial y establecer una profundidad espacial según las relaciones figura / fondo. Además de los temas de la abstracción, la universalidad, la tensión y fenomenal la transparencia, el tema de la "promenade architecturale", formulado por Le Corbusier como un enfoque de establecer el itinerario de un edificio, desempeña un papel importante en la estructuración de la forma del museo. Moverse en dos, ejes perpendiculares alrededor de los centros sintácticas, múltiples medios de circulaciones, jerarquía de los espacios y diferentes capas espaciales generan una serie de puntos de vista que se desarrollan, los ritmos visuales de formas y itinerario de realidades transformadoras entre dualidades. Además de estos temas, la forma del museo expresa varios motivos, como la ambigüedad, el dinamismo y la emoción. En segundo lugar, densidad: de acuerdo con la discusión anterior de los múltiples temas y motivos espaciales hacen que el contenido del formulario de densidad

semántica del museo. Posee varios significados espaciales y la arquitectura narrativa siempre enriquece mediante la obtención de diferentes impresiones y nuevas apreciaciones con cada movimiento. En el Por otro lado, la densidad sintáctica permite nuevas posibilidades en la forma arquitectónica en la que no hay predefinido lista de caracteres, pero los infinitos posibles estructurado basado en relaciones operativas. Por lo tanto, distingue el lenguaje formal arquitectónico a través de la integración de reglas de transformación que operan en un elemento genérico y comprenden un grupo de ese elemento. En un sistema de notación discreta, como el museo, densidad sintáctica se entiende a través de un proceso de figuración por lo que los "elementos de la clase de caracteres se pueden asignar de manera sistemática a los elementos individuales de la clase cumplimiento '(Bafna, 2005, p: 270).

### **El arte metafórico y la arquitectura, Gehry, Hadid y Nouvel**

Partiendo de la idea de que desde la perspectiva contemporánea, la modernidad ha dejado de ser novedad y se ha convertido en pasado, en objeto de crítica y estudio histórico. Este pasado, es hoy más claro, lo cual ha dado pie también a que sea objeto de análisis, contemplando sus resultados con una madura mirada, que el tiempo ayudó a conformar. La superación de los ideales y tópicos modernos de la cual críticos y teóricos de la arquitectura han dejado entrever, se ha visto sujeta a la oposición de nuevas expresiones arquitectónicas que persisten en el uso de formas y conceptos modernos. Tal y como lo podemos ver evidenciado en un tópico contemporáneo exorcizado de la época moderna, como lo es y lo ha sido la estrecha relación entre la arquitectura y las artes reinterpretándose, rescribiéndose y



afirmandose en nuestra actualidad como hecho absoluto e irrefutable. La arquitectura de la contemporaneidad como relata Montaner (2002) en su texto "Las formas del siglo XX", está llena de repertorios relacionados estrechamente con las artes , las reflexiones filosóficas , los paradigmas científicos<sup>3</sup> y con la evolución continua de la sociedad. Los arquitectos contemporáneos han recurrido a teorías científicas, filosóficas y estéticas para poder legitimar la obra arquitectónica, acordes con la concepción del tiempo en el cual vivimos y de las necesidades y aspiraciones del sujeto que experimenta. A esto se adjuntan las posibilidades de las técnicas de construcción y diseño, así como también la disposición de materiales con cualidades nunca antes vistas, que han permitido llevar al campo de lo físico los planteamientos de la arquitectura que se diseña. Esta estrecha relación por parte de la arquitectura con las diversas artes, en donde las fronteras con esta disciplina se han diluido a lo largo de este siglo, llegando a complementarse una a la otra dialogando y nutriéndose con sus experiencias, puede constatarse en el oficio de los arquitectos contemporáneos, en donde desde su posición de proyectistas de espacios siempre están conscientes de la estética, incluso han llevado a cabo sus concepciones arquitectónicas a partir de expresiones artísticas que ellos mismos han realizado. Una razón de ello nos atrevemos a decir podría ser la concepción del edificio no sólo como un objeto, sino más bien como un artificio fenomenológico de sensaciones y percepciones para el sujeto que lo vivencia (apoyándonos en teorías de percepción del espacio de Merleau Ponty), cuestión que se puede referir a su vez a la posición estética del arte como fenómeno artífice de sensaciones que se ponen en juego sobre quien lo experimenta , Tanto el artista como el arquitecto han entrado en el campo de la percepción como el medio más apropiado para poder

llegar a las masas, cautivándolas y atrayéndolas a una especie de laboratorio de experimentación de emociones. Esta posición la podemos contemplar a través del trabajo arquitectónico de personajes en el oficio como lo son: Frank Gehry, Zaha Hadid y Jean Nouvel dentro de un gran panorama contemporáneo, los cuales enunciamos de la siguiente manera: La metáfora del escultor: Las exploraciones de Frank Gehry, en donde el medio por el cual crea sus edificios se funda en el modelo tridimensional, casi como si estuviese esculpiendo el futuro objeto arquitectónico, su visión de la arquitectura como una proclamación estética con un fuerte y claro discurso. En su proceso de diseño desarrolla un exhaustivo modelado del espacio físico en múltiples escalas para explorar los distintos niveles de detalle. “De igual manera, ese espacio arquitectónico interior en las obras de Frank Gehry tiene una idea tridimensional, nace de una experimentación volumétrica y no como se viene enseñando la arquitectura o específicamente el diseño arquitectónico en muchas aulas de clases de las distintas Facultades de Arquitectura.” (Garzon, 2012)

Estos modelos no sólo exploran la funcionalidad del espacio particular y de todos los espacios en conjunto, sino que a su vez busca manipular las cualidades escultóricas utilizando en los modelos a escala los mismos materiales con los cuales se construirá el proyecto futuro. Ese proceso de creación, de gestación formal del objeto arquitectónico se apoya en procesos artísticos y estéticos en la búsqueda de nuevas formas, espacios y superficies, que puedan ofrecerle a la sociedad un medio de vivir mejor, de vivir estéticamente. La metáfora del pintor: La experiencia “Zaha Hadid”, que se nos presenta en el repertorio arquitectónico actual, con una arquitectura en contraposición con la manera en como hemos interactuado con los edificios en un pasado no muy lejano, de sus extravagantes creaciones. Su

arquitectura se plasma como una experiencia retándonos a transitarla, a vivirla. Nos ofrece una forma de vivir, de acercarnos y conectarnos con el mundo que nos rodea, el de ahora tecnológico, digital. Vemos como el arte es el germen que se prolonga y proyecta en estas formas únicas, inéditas de una arquitectura que ha puesto en discusión si acaso más bien no es antes que un objeto arquitectónico una obra de arte. Esta arquitecta iraquí utiliza la pintura como medio de exploración de las tres dimensiones, su pintura es su laboratorio del espacio arquitectónico que proyectará.

La metáfora del poeta: La poética construida de Jean Nouvel, en donde su proceso de gestación e incubación de la obra arquitectónica parte de una obra poética con la prosa de un arquitecto-artista, y un estudio pragmático de las corrientes filosóficas, estéticas y culturales que puedan aportar a grosso modo cualidades de un espíritu de la época en sus obras arquitectónicas. Su proceso de diseño comienza con una idea escrita, un ideal, de la cual logra concebir una estructura tangible para proyectar un espacio real. Este ilusionista contemporáneo por excelencia, juega con la desmaterialización de la forma, del objeto estableciendo una metamorfosis entre lo que es y lo que no es, entre lo real y lo irreal, “iluderando”, como dice Baudrillard (1994), en su texto “La ilusión y desilusión estética” ferviente amigo de este arquitecto el cual proclama... “hay que entrar en el espectro del objeto, el espectro de disuasión del objeto, el cual es justamente la forma de la ilusión, o sea, en el sentido literal, hay que iludrar, entrar en el juego, entrar en el juego del objeto”, y más tarde agrega: “es el objeto el que refracta el sujeto y sutilmente, a través de los medios, a través de la tecnología, le impone su presencia, su forma aleatoria”. Podemos evidenciar entonces como gran parte de los arquitectos de nuestro tiempo se han alimentado del arte como semilla e indiscutible

arma de seducción para comunicarse con las masas, dejando huellas de expresiones artísticas en los senderos que recorren sus edificios hechos realidad. Utilizando el espacio arquitectónico como escenario y territorio de sucesos estéticos moviendo en lo más íntimo la crítica mirada del espectador. Esta estrecha relación, este matrimonio, hoy más que nunca ha visto sus frutos en el ojo del espectador selectivo, y tal como lo dice Costa (2003) en su texto “Diseñar para los ojos”: Cuando la atención es activa y la mirada explora el entorno de señales en busca de algo: una información, un dato, entonces la mirada es un radar... Esta mirada-radar toma la iniciativa. Elige las imágenes que le interesan en detrimento de todas las demás y se concentra en sus detalles, sus puntos de interés o de placer. El individuo como ente contemporáneo no sólo ve, no se limita a una inactiva mecánica óptica, sino que más bien mira, contempla su rededor fenomenológico, está ávido de experimentar, de emitir juicios, de nutrirse de sus interpretaciones, de vivir estéticamente en este panorama arquitectónico contemporáneo que lo arroja. En las obras de estos arquitectos se encuentra latente una sensibilidad, que esperamos supere sus ansias de fama. La cuestión está en que la arquitectura de estos personajes entre muchos otros, en el introspectivo momento de ser experimentada, genera reacciones, odios y amores, juicios negativos o positivos. Pero lo cierto es que nos mueven, nos emocionan, alteran nuestro estado y nos llevan a un plano que va más allá de la imaginación. Posiblemente sea esa la clave; quizás es eso lo que buscan: quieren ofrecernos momentos, instantes de plenitud estética para contrarrestar la complejidad agobiante del sistema en el cual estamos sumidos actualmente; cabe la esperanza de que ésta sea su búsqueda. Esperemos entonces

que estas especulaciones sean acertadas y en un futuro, decir cuánto ingenio tuvo, al proporcionarnos estos efectos. (Scaramaglia 2010)

## **CONCLUSION**

Los límites de la arquitectura se han diluido. Su relación recíproca y complementaria con las diferentes artes genera un diálogo. Las construcciones ya no son meros objetos. Se erigen espacios como las obras de Frank Gehry, Zaha Hadid y Jean Nouvel cargados de sensaciones, experiencias, percepciones y expresiones artísticas. La arquitectura se vuelve síntesis de concepciones estéticas que generan percepciones y sensaciones en un individuo que contempla, experimenta y discierne. El fin de la arquitectura es trascender la mera utilidad en belleza, por lo que toda la arquitectura es arte. Cuando estamos frente a una obra, sólo resta saber si "es" o no arquitectura. Qué relación existe entre el arte y la arquitectura? ¿Es la arquitectura una obra de arte? ¿O, por el contrario, al estar sometida a la economía y a las leyes de la utilidad y el mercado la arquitectura ya dejó de ser un arte, si es que alguna vez lo fue? Se agolpan las preguntas y es difícil una respuesta única. Louis Kahn, en un artículo publicado en The Voice of America de 1960, dijo algo esclarecedor: "Un pintor puede pintar las ruedas de un cañón cuadradas para expresar la inutilidad de la guerra. Un escultor también puede esculpir cuadradas las mismas ruedas. Pero un arquitecto debe usar ruedas circulares. Aunque la pintura y la escultura jueguen un papel espléndido en el campo de la arquitectura, no obedecen a la misma disciplina". Con esta afirmación categórica, Kahn habla de una especificidad propia de la arquitectura, diferente de la de la pintura o la escultura. Cada pieza, así entendida, es otra esencia del arte, y es cada vez todo lo que es, es decir todo el arte en sí. La obra de arte moderna implica una puntualidad

estética, acto que acabado en sí conforma otra historia distinta del ritmo de "la progresión" histórica. La obra de arte interrumpe la linealidad como proceso o como progreso. Y como luego afirmará Heidegger, resta únicamente saber si es arte o no lo es. Viendo a la arquitectura y por qué no también a su enseñanza dentro de esta perspectiva hace rato que uno puede afirmar que la obra de arquitectura dejó de ser un fin en sí misma. Sus fines son otros y siempre están fuera de la obra. Y no importa que llamemos a estos fines con diferentes nombres, ya sea: utilidad (económica), historicidad, simple espectáculo o, como dice Venturi, "anuncio" de fines que están siempre más allá de lo específicamente arquitectónico. Sin embargo, la arquitectura significativa ha sido, a lo largo de la historia, acto de sentido. Sentido entendido como presencia "única" y como tal manifestación genuina de la cultura de un lugar. Así, la arquitectura es cultura. Así, la arquitectura siempre se sustrajo a la idea del útil (que sería lo contrario de la entelequia). Y recuerdo que Kant también definió, en su Estética, a la belleza como el concepto "sin objeto" o "lo que place sin interés". Utilidad y belleza difieren en sus fines. El útil es útil "como medio para..." y lo bello es bello "como fin". Trascender la mera utilidad en belleza es el fin de la arquitectura. Es un fin ético y también estético. La edificación que no se plantea esta disyuntiva, queda en eso, en mera edificación y no trasciende. Arte y arquitectura son una misma cosa si atendemos a su fin. "Por el contrario, los filósofos Modernos y Postmodernos (Wittgenstein, Danto, Nehamas, entre otros) fundamentan la apreciación estética en el significado o performance de la obra en términos de su desempeño funcional, ético, ideológico y/o cultural. Esta postura estética considera el 'distanciamiento' como necesario pero dirigido a remover los sentimientos, sensaciones, y prejuicios sociales que impiden una clara (racional, simbólica)

interpretación o juicio de la obra.” (Bermudez, El rol del distanciamiento en lo inefable arquitectónico, 2013)

En esta tensión se plantea el problema, en esta tensión está la dificultad o la manifestación del talento y la creatividad y, parafraseando a Heidegger, sólo resta saber cada vez que nos enfrentamos a una obra, si "es" o no "es" arquitectura. Kahn lo decía de una forma más enigmática: "La arquitectura es sólo lo que se ofrece al Santuario del Arte". (VACA BOCONATO 2007). Podrían recogerse aquí conclusiones pormenorizadas de cada uno de los arquitectos, haciendo hincapié en sus rasgos individuales y diferenciadores, pero no es ese el objetivo de este trabajo, sino, precisamente, el de establecer relaciones entre ellos. Muy sintéticamente, podrían definirse, como características comunes en la arquitectura suiza de las últimas décadas: 1) la consideración del emplazamiento y su integración en él; 2) la tendencia proyectual hacia la reducción; 3) la sensibilidad y originalidad en el empleo de los materiales; y 4) el cuidado diseño y la correcta ejecución de los detalles constructivos. La primera de las características, la atención al lugar, se ve probablemente influida por los requerimientos del entorno, definidos a su vez por la estructura urbanística y territorial del país. Como se mencionaba en el primer capítulo, las principales ciudades helvéticas no son grandes metrópolis, sino que su importancia se debe a la expansión de su área de influencia a una red de ciudades de pequeño y mediano tamaño, bien conectadas y con una actividad económica y cultural solvente. Al no haberse convertido en grandes centros urbanos, no han adoptado la apariencia "global" o aterritorial que comparten muchas grandes ciudades del planeta; por el contrario, conservan su estructura urbana y cierta idiosincrasia local. Por otra parte, las zonas eminentemente rurales "zonas

tranquilas” o “barbechos alpinos”, según la clasificación de Diener et Al. (2005) tienen también una presencia bastante importante en la extensión total del país, y se mantienen fuertemente ligadas a su carácter local y a su, por lo general valioso, paisaje natural. En consecuencia, la importancia que tiene el lugar, urbanísticamente y paisajísticamente, contribuye a que la correcta inserción de la arquitectura en él sea una prioridad. El segundo rasgo, la tendencia proyectual hacia la reducción selectiva, hace alusión a un gusto por la medida, o lo que es lo mismo, a un rechazo a los excesos y a la multiplicidad. Esa postura es aplicable tanto a los volúmenes como a los colores y a los materiales. Se evitan las geometrías complejas y la composición volumétrica por adición de múltiples partes, optándose por formas simples en algunos casos, discretas y sutiles; en otros casos, masivas y contundentes y estructuras constructivamente claras. Del mismo modo, los colores, independientemente del tono elegido, suelen ser lisos y uniformes, dando como resultado fachadas y volúmenes monocromáticos. Los materiales suelen igualmente emplearse individualmente, como materiales únicos o claramente predominantes en toda una fachada o en todo el exterior de un edificio. Una muestra de esa unicidad son los nombres de algunas de las primeras obras de Herzog & de Meuron: “*casa azul*” (Oberwil, 1980), “*casa de piedra*” (Tavole, 1988). Se manifiesta con ello una clara intención reduccionista, que parece apoyarse en la idea de que la renuncia a la variedad, para decantarse por opciones únicas, otorga a dichas opciones una mayor coherencia y fuerza expresiva. Como tercer rasgo, la sensibilidad y originalidad en el uso de los materiales tiene bastante que ver con los anteriores. Por una parte debe hablarse de sensibilidad al emplazamiento a la hora de escoger los materiales, condicionado a lo que se explicaba anteriormente del



valor natural y/o urbanístico del lugar. Las termas de Vals, de Peter Zumthor, son un buen ejemplo de inserción en el entorno natural a través de los materiales, utilizando la piedra autóctona en la ladera de la montaña. Gigon & Guyer y Roger Diener lo hacen en el entorno urbano, recurriendo habitualmente al hormigón, y regulando con precisión su color, textura y brillo para lograr la mimesis con el lugar. Por otra parte, el hecho de centrarse en uno o pocos materiales en cada edificio influye en la voluntad de extraer de ellos sus máximas posibilidades expresivas y funcionales, favoreciendo una investigación exhaustiva de los mismos. Esto desemboca a menudo en soluciones originales y novedosas: un ejemplo de ello es el magistral tratamiento del hormigón en el museo de arte de Liechtenstein, obra de Kerez, Morger y Degelo, de hormigón teñido y piedra de basalto negro, con un singular acabado pulido. Otro ejemplo de originalidad en el uso de la piedra es el de las bodegas *Dominus*, de Herzog y de Meuron. En cuanto a la madera, destacan ejemplos de grabado digital de su superficie, como en la cabaña *Monte Rosa*, diseñada por Andrea Deplazes y Marcel Baumgartner, o en la restauración del Museo Nacional de Zúrich, por Christ & Gantenbein. Por último, la calidad constructiva de la arquitectura suiza tiene que ver con una tradición nacional que auna magistralmente artesanía y tecnología, no sólo en el campo de la edificación. Como sugieren Bachmann y von Moos (1969, p. 14) «el trabajo prospera hasta cierto punto en una atmósfera que no está continuamente amenazada por las preocupaciones cotidianas». Suiza ofrecía, en el siglo XX, las condiciones óptimas para desarrollar una investigación tecnológica más avanzada que la de sus países vecinos, hecho que ha dejado su poso, entre otros, en el campo de la construcción. En la calidad constructiva suiza influye también la simplicidad y contención formal

que caracteriza a la arquitectura nacional, lo que desvía el interés por los alardes creativos y lo dirige hacia la excelencia técnica. Como segundo objetivo de la investigación, se planteaba la pregunta de si existe una relación directa entre la calidad de la arquitectura helvética y la influencia que las artes visuales tienen en ella, y en caso afirmativo, por qué. Como características que definen dicha calidad procede considerar las que se han mencionado en el punto anterior integración en el lugar, reducción selectiva, hábil empleo de los materiales y sistemas constructivos ya que retratan, a grandes rasgos, a la arquitectura suiza actual. En la medida en que esas propiedades se basan en decisiones proyectuales respaldadas por influencias o inspiraciones artísticas, podrá decirse que, efectivamente, existe una relación entre la influencia del arte y la calidad de la arquitectura. Como se ha ido viendo a lo largo de la tesis, movimientos artísticos como el *land art*, el arte *povera* o el minimalismo americano, y figuras como Joseph Beuys, son un claro referente a la hora de proyectar atendiendo al lugar, a la reducción formal, al empleo de los materiales y a la calidad constructiva. Huelga decir que esta variará en cada proyecto en particular, y será más evidente en unos arquitectos que en otros; por ello, además de basarse en la arquitectura *per se*, es conveniente apoyar la argumentación en sus textos, en sus declaraciones en entrevistas y en la documentación gráfica de los proyectos. Así, se ha constatado que las ideas artísticas influyen claramente en las decisiones proyectuales en el caso de Herzog & de Meuron y de Peter Zumthor: en relación al proyecto para el Tiergarten de Berlín (1990), por ejemplo, Jacques Herzog declara que «el proyecto radicaliza una posición arquitectónica específica próxima a la posición artística mantenida por Rémy Zaugg» (Zaera, *continuities*, p.11). A su vez, en el libro *“Pensar la*

*arquitectura*”, Zumthor alude a algunos artistas como influencias en su trabajo: «Para mí, hay algo revelador en la obra de Joseph Beuys y algunos de los artistas del grupo Arte Povera. Lo que me impresiona es la manera precisa y sensible con la que utilizan los materiales. “...Yo trato de emplear los materiales así en mi trabajo.” (Zumthor, *Thinking Architecture*, p. 11). En cambio, la inspiración artística directa es menos evidente en otros arquitectos, como Gigon & Guyer, Roger Diener o Christian Kerez, que prefieren describir su trabajo ciñéndose a un discurso estrictamente arquitectónico. Sin embargo, los textos y entrevistas muestran que también existe en ellos una sólida formación artística y un interés por las artes visuales, aunque no se enfatice su vinculación a decisiones proyectuales concretas. Debe mencionarse también el papel de Max Bill, por ser una de las figuras más relevantes de la historia artística helvética. Su influencia es clara, no obstante es más obvia en su faceta de arquitecto o diseñador industrial, que en la de pintor o escultor. Si como pintor y escultor, el artista concreto daba algunas muestras de sofisticación formal y ostentación en el uso de los materiales, como arquitecto, en cambio, era portavoz de una arquitectura sencilla, sin retórica, y de materiales ordinarios: en definitiva, eminentemente pragmática. Es esa postura la que se ha transmitido a la arquitectura de las últimas tres décadas, que procura utilizar criterios racionales y de orden práctico a la hora de proyectar. La influencia de Bill es especialmente evidente en el caso de Burkhalter & Sumi, que utilizaron el esquema que Bill propuso para el pabellón de Suiza en la Bienal de Venecia (1951) como base para la planta de su escuela infantil en Lustenau, Austria (1992-1993). El tercer objetivo de la investigación era analizar la expresión tanto en la ideación como en la presentación de los proyectos utilizada por esos arquitectos, y definir sus posibles

vínculos con el arte, o con las distintas formas de manifestación artística. A partir de los contenidos del capítulo tres se puede comprobar que existe dicha vinculación, especialmente en fases proyectuales iniciales. En ellas, la expresión que caracteriza a los arquitectos tratados en la tesis se define por un alto grado de naturalidad y espontaneidad, y un rechazo a los alardes, artificios o virtuosismos gráficos. En ese sentido, encaja bien con la arquitectura que plasma, así como con las influencias artísticas con las que sintoniza: minimalismo, *arte povera*, *land art*, incluso Giacometti, que presentan un arte desnudo y franco en sus formas y buscan la expresión de lo esencial. Como se anticipaba en la introducción, la tesis hace más énfasis en el análisis de un determinado material de trabajo: dibujos y maquetas, y menos en otras formas más técnicas, que recurren al uso de nuevas tecnologías. En las últimas décadas, éstas han dado lugar a un rápido y profundo cambio en la presentación del proyecto arquitectónico e, incluso, en su proceso de ideación, y en la actualidad predominan las soluciones, en algunos casos enormemente creativas, que se apoyan en los medios digitales y, en general, en recursos distintos a los tradicionales: recreaciones fotorrealísticas, diagramas conceptuales, animaciones, etc. Los arquitectos suizos tratados aquí no son ajenos a ese escenario, al contrario, participan en el uso de las mencionadas técnicas y recursos. Destacan en ello, sobre todo, los equipos más grandes y los proyectos más ambiciosos, a los que se destinan más medios y tiempo para profundizar en dichas técnicas y ampliar su documentación del proyecto. Es el caso del proyecto para el museo de arte moderno de Varsovia, de Christian Kerez, en el que, como se ve páginas atrás, se constata un gran despliegue de medios y una gran calidad en la infografía y la animación digital. Es también el caso de muchos proyectos de Herzog & de Meuron en sus

diferentes fases de desarrollo: el muelle de Tenerife, en el que se proponía perforar las losas siguiendo un patrón fotográfico; el Espacio de la Artes, en el que las fachadas reproducen las formas de una fotografía pixelada; o el pabellón de la Serpentine Gallery, en el que la planta se explica mediante la superposición digital de construcciones anteriores. No obstante, en la tesis se recoge en mayor medida el otro material mencionado, por su relación más directa con las influencias artísticas tratadas. Coincidiendo con las influencias artísticas atribuibles a la definición de los parámetros arquitectónicos, en el caso de su expresión visual predominan también las manifestaciones tridimensionales escultura, arte objetual sobre los bidimensionales pintura y dibujo. Los arquitectos suizos son especialmente afines a la construcción de maquetas, que, más que como recursos expresivos o comunicativos, deben entenderse como ensayos, modelos previos orientados a la correcta definición de formas y sistemas constructivos. Su objetivo por ello es describir más que atraer o convencer. Las maquetas, además, suelen centrarse en describir los volúmenes exteriores más que los espacios interiores, reflejando una visión “objetual” de la arquitectura, en la que es muy importante definir la envolvente, los cerramientos, estableciendo claros límites entre el interior y el exterior.

No obstante, también son comunes las maquetas parciales de espacios interiores que buscan, de nuevo, el ensayo y la comprobación del proyecto. Por otra parte, se advierte una predominancia de la influencia de las formas artísticas abstractas sobre las figurativas: los dibujos no buscan, por lo general, la imitación de la realidad vista por el ojo humano. Predominan por ello las proyecciones ortogonales sobre las cónicas: los esbozos en etapas tempranas del proyecto son habitualmente plantas, alzados, secciones y axonometrías; las vistas cónicas son escasas. Al igual que en

el caso de las maquetas, su objetivo principal es la definición de formas y sistemas constructivos, de modo que el objetivo del dibujo no es que permita una previsualización realista del objeto, sino que en él se definan con precisión las formas arquitectónicas, y que se incorpore la información necesaria para la construcción del edificio. Se partía de la base de la supremacía nacional del arte concreto, y se suponía, por lo tanto, que la arquitectura helvética se mantenía bajo la estricta influencia de un arte no figurativo y no expresivo, basado en los principios de aniconismo, regulación geométrica, orden, serialidad, sistematicidad, etc. Los antecedentes arquitectónicos procedentes de las escuelas de Zúrich y Soleura avalan esa hipótesis, pues se ciñen a la aplicación de esos principios a la arquitectura. La investigación demuestra que, efectivamente, dicha línea artística tiene un peso dominante. Este no es sólo imputable al arte concreto directamente, sino también a otros artistas y movimientos afines a él, para los que son igualmente importantes los principios de aniconismo, serialidad, etc. Entre ellos deben mencionarse otros dos artistas suizos de procedencia bauhausiana: Johannes Itten y Josef Albers, por su aportación al uso del color en la arquitectura. También es destacable el papel del minimalismo, sobre todo de la escena americana Carl André, Robert Morris, Donald Judd, entre otros, como clara referencia formal, identificable en la sencillez volumétrica y la cuidadosa ejecución que caracteriza a la *nueva simplicidad* arquitectónica suiza de las décadas entre 1980 y 2000. La escena americana es, incluso, fuente de una colaboración entre Donald Judd y Hans Zwimpfer, en el proyecto del edificio *Peter-Merian-Haus*. Por último, en esa línea no figurativa y no expresiva se incluiría al arte conceptual, al menos en su sección más próxima a los manifiestos teóricos y los trabajos de Sol Le Witt. Herzog & de Meuron

manifiestan que «desde nuestros primeros croquis, nuestro trabajo ha sido siempre conceptual más que nostálgico o estilístico» (Zaera y Herzog 1993, p. 10), así como también es manifiesta su admiración por artistas conceptuales como Joseph Beuys con quien participaron en una acción en 1978 y Rémy Zaugg, con quien han colaborado en múltiples ocasiones a lo largo de su carrera.

No obstante, se aprecia también la influencia de artistas muy alejados diametralmente opuestos, podría llegar a decirse de la postura artística mencionada, yendo a posturas mucho más poéticas. Peter Zumthor cita entre sus referencias, por ejemplo, a Edward Hopper, por la esencia atmosférica que transmiten sus escenas costumbristas. También puede intuirse la influencia de Giacometti en algunos casos, tanto en el empleo de los materiales como en la forma de dibujar. En el caso de Peter Märkli, por ejemplo, es indiscutible el papel de Hans Josephson, un escultor centrado en la representación de la figura humana, muy próximo a Giacometti en el empleo de los materiales, y con reminiscencias arcaicas su trabajo se ha comparado con formas artísticas medievales, del antiguo Egipto y de civilizaciones indígenas. (Fernández Morales 2014).

Es evidente que la arquitectura no parte del campo de actuación de los artistas plásticos, ni viceversa, aunque desde ambos lados existen multitud de intentos de traspasar la línea divisoria, con más o menos éxito. En nuestra opinión, cuando un artista plástico entra a indagar en el campo de la arquitectura, no hace arquitectura, estrictamente hablando, a menos que ostente la doble condición de arquitecto y artista. En el caso contrario pasa algo parecido. Pero es este trasiego el que permite relacionar los dos campos de trabajo y hacer que interactúen de una manera más eficiente, permitiendo plantear preguntas desde ambos lados de la membrana y dar

soluciones viables al lado opuesto. La producción de obras artísticas surgidas bajo la luz de esta investigación, supone un cambio en los planteamientos creativos personales. El hecho de reflexionar sobre la necesidad de evidenciar cuáles son las ideas que sustenta la creación plástica y su relación con la arquitectura, ha enriquecido la metodología de trabajo empleada hasta el momento. Hasta ahora, las obras producidas, (de carácter figurativo), se explicaban a posteriori cuando se explicaban. El ejercicio mental y físico de hacerlo al contrario, o al mismo tiempo, enriquece la forma de plantear las propuestas, las alimenta. Nos proporciona nuevas herramientas para poder mostrar nuestro trabajo a terceros tal y como una parte del sistema artístico actual requiere. Al tiempo, y quizás esto sea lo más importante para nosotros, contribuye al enriquecimiento tanto conceptual como formal de la obra producida. Trabajar con propuestas de carácter no figurativo nos permite abstraernos de los procedimientos productivos para poner éstos en clara relación a las ideas e investigaciones relacionadas con la propuesta de este trabajo. Este proceso también ha sido nuevo para nosotros al menos en lo relativo al ámbito artístico, que al fin y al cabo es desde el que se ha emprendido esta investigación. En cuanto a la arquitectura, sus procesos y procedimientos son más cerrados y normalizados que en el arte, y su metodología de trabajo más afianzada entre aquellos que se dedican a la noble tarea de construir los edificios para la sociedad en la que habitan. “Y es aquí donde el poder de la arquitectura se pone en evidencia. El arquitecto a través de su trabajo puede crear condiciones que “empujen” al visitante o usuario a desplazarse desde una experiencia en tercera-persona a una



en primera-persona, y así acceder a un espacio de unidad espiritual integral: belleza, bondad, verdad.” (Bermudez, 2014)

---

## REFERENCIAS

**Achleitner, F.**, 1998. Questioning the Modern Movement. *Architecture + urbanism*, Edición especial Peter Zumthor.

**Aguirre, M.**, 2005. La propuesta de Aldo Rossi, *Revista Estética*, nº 6, publ electrónica.

**Altés, A.** 2010. Partituras e imágenes. Acerca de la insuficiencia de la representación. *EGA*, nº 16.

**Aspiunza, J.** La Experiencia Estética en Kant, Art, Emotion and Value. 5th Mediterranean Congress of Aesthetics, 2011.

**Baur, S.**, 2002. *Kunst + Architektur. Eine kontroverse Beziehung*. Tesis doctoral. Zürich: ETHZ.

**Bermudez, J.** (2013). El rol del distanciamiento en lo inefable arquitectónico. *Modulo Arquitectura CUC*, 11-25.

**Bermudez, J.** (2014). Arquitectura extraordinaria: donde materialidad y espiritualidad se encuentran. *Modulo Arquitectura CUC*, 101-113.

**Biemel, W.** La estética de Hegel. 1962. Universidad de Colonia.

**BORRIAUD, N.** *Estética relacional*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo Editora.

**Chevrier, J-F.**, De Meuron, P., Herzog, J., 2010. Una conversación con Jacques Herzog y Pierre de Meuron. *El Croquis*, nº 152-153.

**Cotton.** 2004. *The photograph as contemporary art*. Nueva York: Thames & Hudson.

**DANTO, A.** (1999). *Después del fin del Arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Ed. Paidós Ibérica.

**DÍAZ, ILEANA AMEZCUA.** El pop art inglés y su influencia en el diseño interior y la arquitectura, ARTE & DISEÑO, ISSN: 1692-8555, Vol. 12 N° 1, Enero - Junio 2014)

**Fernández Morales, A.** Tesis doctoral. De concreto a conceptual. Relaciones entre arte y arquitectura en el contexto helvético contemporáneo. Programa de doctorado Comunicación visual en Arquitectura y Diseño, Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica. ETSAB Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona UPC Universidad Politécnica de Cataluña 2014

**Gantenbein, K.,** 2009. *Hans Danuser – The Zumthor Project 1988-1998–2009* (<http://www.hansdanuser.com>, consultado el 27-01-2013)

**Garzon, R.** (2012). La arquitectura de Frank Gehry: Espacialidad, envoltorio y yuxtaposición radical. *Modulo Arquitectura CUC*, 171-182.

**GUTIÉRREZ, Natalia** (2000). “Arte y crítica”, “Carlos Garaicoa”. Revista OJO No 1. Bogotá: Universidad Jorge Tadeo Lozano.

**ITO, Toyo.** “Tarzanes en el bosque de los medios”. *Nexus*, Revista 2G. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.

**LE CORBUSIER.** *Hacia una Arquitectura*. Buenos Aires, Argentina: Ed Poseidon.

**LE CORBUSIER.** *El espíritu moderno*. Colección Biblioteca de Arquitectura. España: Ed. El Croquis.

**Loos, A.,** 1980 (1908). *Ornamento y delito y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili.

**Martí, C.,** 2011 (2000). Abstracción en arquitectura: una definición. *DPA*, nº 16.

**Martínez García-Posada, A.,** 2009. *Sueños y polvo: cuentos de tiempo sobre arte y arquitectura*. Madrid: Lampreave.

**Martínez, G.** ¿QUÉ ES LO “ARTÍSTICO” EN LA ARQUITECTURA? Una reflexión sobre la relación Arte y Arquitectura a par tir del concepto “fin del Ar te” propuesto por Arthur C. Danto. Revista Módulo / Volumen 1, Número 10 / Julio 2011

**Montaner, J.M.,** 2002. *Las formas del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili.

**Mostafavi, M.,** 1996. An architecture of stillness. *Thermal bath at Vals*. Londres: Architectural Association Publications.

**Mostafavi, M.,** y Zumthor, P., 1996. *Thermal Baths at Vals*. Londres: Architectural Association Publications

**LÓPEZ ANAYA, Jorge** (2005). “Historia del discurso crítico”. En: Revista *Lápiz*.

**Lumpuy Riere, Yusley.** (2010). Arquitectura Artes Plásticas. Relación-Retroalimentación. Revista de Arquitectura e Ingeniería, vol. 4, núm. 1, abril, 2010

**Renger-Patzsch, A.,** 1927. Ziele. En: Kemp, W., 1979. *Theorie der Fotografie II 1912-1945*. Múnich: Schirmer/Mosel.

**ROSSI, Aldo.** *La arquitectura de la ciudad*. Introducción y capítulo primero. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.

**Rubio, O. M.,** Koetzle, H. M., 2007. *Momentos estelares - la fotografía en el siglo XX*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.

**Omlin, S.,** 2003. *Hybride Zonen: Kunst und Architektur in Basel und Zürich*. Basilea: Birkhäuser.

**Sack, M.,** 1997. Peter Zumthor’ s way of designing – and thus of thinking. *Peter Zumthor – Three concepts*. Basilea: Birkhäuser.

**Scardamaglia, B.** Revista de arte y estética contemporánea Mérida - Julio/Diciembre 2009. Enero/Junio 2010 De vuelta a la metáfora.

**Stimson, B.,** 2003. The Photographic comportment of Bernd and Hilla Becher. *Photography and the Limits of the Document* (Symposium). Londres: Tate Modern.

**Terrón Montero, E.** ARTE Y PLURALISMO: LA ESTÉTICA DE NELSON GOODMAN. REVISTA LAGUNA, 12; febrero 2003, pp. 175-194

**Ursprung, P.,** 2009. *Seeing Zumthor - Images by Hans Danuser*. Zúrich: Scheidegger & Spiess.

**Val, M.** El ‘símbolo’ frente a la ‘forma’: la influencia del arte en la arquitectura tras el movimiento moderno. Dearq 12. Julio de 2013.

**Vega Padilla, A.** ARQUITECTURA Y ARTE. Reflexiones derivadas de la lectura del artículo "Arquitectura, Arte y Función pública" de Muñoz, M. en *Portafolio*, año 12, volumen 2, nº 24, 2011.

**VENTURI, Robert.** *Complejidad y contradicción en arquitectura*, "Manifiesto a favor de una arquitectura equivocada". Barcelona: Ed. Gustavo Gili.

**Wessely, H., Zumthor, P.,** 2001. Ich baue aus der Erfahrung der Welt... - ein Gespräch mit Peter Zumthor. *Detail* (edición alemana), nº. 41.

**Zumthor, P.,** 1998. *Peter Zumthor Works: Buildings Projects*. Baden: Lars Müller.

**Zumthor, P.,** 1999. *Peter Zumthor : Works*, Basilea: Birkhäuser.

**Zumthor, P.,** 2006. *Atmósferas. Entornos arquitectónicos. Las cosas a mi alrededor*. Barcelona: Gustavo Gili.

**Zumthor, P.,** 2009 (1999). *Pensar la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.

**Zwimpfer, H.,** 1998. Die Fassade soll ein Zeichen setzen. *Protokollhefte zum Projekt «Kunst + Architektur» im Bahnhof Ost Basel*. Baden: Lars Müller.

## **SITIOS WEB**

<http://www.revistaarcadia.com/impresas/arquitectura/articulo/la-relacion-entre-arquitectura-arte-contemporaneo-colombia/42552> **Badali, Halim**

<http://edant.clarin.com/suplementos/arquitectura/2007/05/29/a-01427637.htm> **Vaca Bonanato, Alejandro**